

# HEILIGE TEXTE IN DER MODERNE LEKTÜREN, PRAKTIKEN, ADAPTIONEN

Yael Almog, Caroline Sauter, Daniel Weidner  
(Hg.)



ZENTRUM  
FÜR LITERATUR- UND  
KULTURFORSCHUNG

**Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin**  
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin  
T +49(0)30 20192-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

**INTERJEKTE** ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren E-Mail-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an [zimmermann@zfl-berlin.org](mailto:zimmermann@zfl-berlin.org).

## IMPRESSUM

**Herausgeber** Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)  
[www.zfl-berlin.org](http://www.zfl-berlin.org)

**Direktorin** Prof. Dr. Eva Geulen

**Redaktion** Dr. Gwendolin Engels

**Gestaltung** KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

**Layout/Satz** Georgia Lummert

**Titelbild** Ausschnitte aus der Jesajarolle (ca. 180 v. Chr.), der Lutherbibel von 1534 und der Einheitsübersetzung

© 2017 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

# ›HIMMLISCHE GEDANKEN‹ DAS ERBE DER IGNATIANISCHEN EXERZITIEN IN E.T.A. HOFFMANNS ›JESUITERKIRCHE IN G.‹

Jenny Körber

## 1.

Als Papst Paul III. im Jahre 1540 den jungen Jesuitenorden offiziell bestätigte, stellte dieser eine Neuerung dar. Vieles von dem, was für ältere Ordensgemeinschaften charakteristisch war, etwa das gemeinsame tägliche Gebet und die Konstanz klösterlichen Lebens, entfiel. Die Societas Jesu war keine vor Ort fixierte Gemeinschaft, ihre Aufgabe bestand in der globalen Verbreitung der christlichen Botschaft. Ein zentrales Anliegen der jesuitischen Ausbildung war es demnach, sich äußerlich an fremde Umstände zu assimilieren, bei gleichzeitiger Wahrung und Kontrolle der eigenen, auf Gott ausgerichteten Innerlichkeit. Umsetzen ließ sich dies durch eine stark reglementierte Form von Spiritualität.<sup>1</sup> Als Richtschnur erschienen im Rom des Jahres 1548 die *Exercitia Spirituality*, die auf einen Zeitraum von vier Wochen angelegten *Geistlichen Übungen*, auch kurz »Exerzitien« genannt. Verfasst vom Ordensgründer der Jesuiten, Ignatius von Loyola, liefert der Text eine Systematik der Gewissenserforschung, des Betens und Meditierens.

Durch ein konstantes Praktizieren – Ignatius vergleicht die Exerzitien auch mit Leibesübungen – kann das eigene Leben zum »Heil der Seele« geordnet werden.<sup>2</sup> Praktisch vollzieht sich dieser Vorgang nicht nur durch strukturierte Gewissensprüfungen und Gebete, sondern auch durch eine Sensibilisierung des Gläubigen für seine Umwelt.<sup>3</sup> Ein Ziel der Exerzitien ist es daher, die Sinne und die Wahrnehmung des Gläubigen so zu trainieren, dass er die Natur sinnlicher Eindrücke erkennen und unterscheiden kann.

Die sogenannte »Unterscheidung der Geister«<sup>4</sup> ist bei Ignatius eine wichtige Operation, um die teuflischen von den göttlichen Gedanken zu trennen. Es geht um ein stetes Schauen und Ordnen der äußeren, auf den Gläubigen einwirkenden als auch der inneren, sich im Gläubigen formierenden Bilder.

Das sich in den Exerzitien darbietende Verständnis von äußeren und inneren Bildern hat seine Wurzeln in der antiken und mittelalterlichen Lehre von den Phantasmen und *imagines agentes*. Bei Aristoteles ist die Sinntätigkeit des Menschen eine Voraussetzung für die Wechselbeziehung zwischen Seele und sinnlich wahrnehmbarer Welt (*mundus sensibilis*). Da Leib und Seele für Aristoteles, wie auch schon bei Plato, dichotomisch angelegt sind, bedürfen sie eines Vermittlers. Die Vermittlungsarbeit übernimmt ein Organ, dessen Aufgabe es ist, den Widerspruch zwischen Körperlichem und Unkörperlichem, zwischen Seele und Außenwelt aufzuheben. Der Leib eröffnet der Seele durch seine fünf Sinne ein Tor zur äußeren Welt. Die Sinnesbotschaften treten in das vermittelnde Organ ein und übersetzen es dort in eine für die Seele verständliche Sprache. Aristoteles bezeichnet diese Sprache als »Phantasie« oder »inneren Sinn«. Somit werden alle äußeren Sinneseindrücke von der Seele als Phantasmen, als innere (Vorstellungs-) Bilder, wahrgenommen.<sup>5</sup> Ohne sie wären für Aristoteles keine Gedanken möglich.<sup>6</sup>

1 Zur Geschichte der Societas Jesu vgl. John O'Malley: *The First Jesuits*, Cambridge/Mass. u. a. 1993.

2 Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen*, aus dem Spanischen übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Alfred Feder S. J., Regensburg 1922, S. 19.

3 Ebd., S. 3.

4 Vgl. Ignatius von Loyola: »Regeln für die Unterscheidung der Geister«, in: ebd., S. 142–152.

5 Vgl. Ioan P. Culianu: *Eros und Magie in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 2001, S. 29 f.

6 Vgl. Aristoteles: *De anima* 431b, 2. Auch das Gedächtnis, verstanden als Ansammlung von Bildern vorangegangener Wahrnehmung, und das Erinnern, als Speicher bereits gewonnener Erkenntnisse, sind von den geistigen Vorstellungsbildern abhängig. Vgl. Aristoteles: *De anima et reminiscencia* 1, 450a, 15; vgl. auch Culianu: *Eros und Magie* (Anm. 5), S. 28 f.

In der mittelalterlichen Scholastik entwickelt sich aus diesem System, in Auseinandersetzung mit der antiken Rhetorik und der Mnemotechnik, ein hirnpfysiologisches Modell: die Lehre von den drei Hirnventrikeln,<sup>7</sup> die u. a. in die *Philosophia pauperum* (1490) des Albertus Magnus Eingang findet. Die drei Ventrikel des menschlichen Wahrnehmungsmodells bestehen aus der *imaginatio*, der *ratio* und der *memoria*. Die *imaginatio* stellt den entscheidenden Übergang von den äußeren zu den inneren Bildern dar, indem sie das über die Sinne Wahrgenommene in Phantasmen, also in eine für die Seele verständliche Sprache umwandelt. Die *ratio* ist der Ort, an welchem die geistige Schau bewertet wird. Anschließend werden in der *memoria* die inneren Bilder gespeichert oder als untauglich verworfen. Haben die Phantasmen den inneren Weg der Wertung und Beurteilung durchlaufen, den man sich als eine »Zirkulation von *images*«<sup>8</sup> denken muss, werden sie bei Bedarf erneut aufgerufen und abgeglichen. Nur über diesen Austausch kann ein Erkenntnisprozess in Gang gesetzt werden. Daher schreibt Thomas von Aquin in Anlehnung an Aristoteles in seiner *Summa Theologica*, »das Erkennen ohne Hinkehr zu den Phantasiebildern liegt außerhalb ihrer [der Seele] Natur.«<sup>9</sup>

In der Praxis der *Geistlichen Übungen* wird eine Anknüpfung an diese Tradition deutlich.<sup>10</sup> So fordern sie vom Exerzitanden die Produktion einer inneren Schau, die stufenweise alle Sinne integriert. Die sogenannte *applicatio sensus* verlangt eine intensive Inanspruchnahme der Einbildungskraft, welche das mit den Sinnen Wahrgenommene in einem inneren Vorstellungsakt realisiert. Die Vorstellungskraft wird durch das Imaginieren von Topoi aktiviert, die durch jahrhundertelange Bildtraditionen geprägt sind. Solche Topoi sind etwa das Leben Christi, die Trinität oder die Hölle. So kann mit dem »Blicke der Einbildungskraft« Länge, Breite und Tiefe der Hölle

gesehen werden, während mithilfe der »Ohren der Einbildungskraft« das Geschrei der Verdammten die Sinne ereilt oder es mit dem Tastsinn möglich wird, »jene Gluten« zu berühren, »die die Seelen erfassen und brennen«.<sup>11</sup>

Im Anschluss an den Imaginationsvorgang folgt eine Reflexion über das Geschaute. Eine eventuelle Korrektur der eigenen Empfindungen und inneren Bilder ist nun möglich. Auf diese Weise können die inneren Vorstellungen präziser auf den wahren Willen Gottes ausgerichtet werden. Je häufiger die inneren Bilder aufgerufen werden und je tiefer reflektiert wird, desto größer ist für den Meditierenden die Wahrscheinlichkeit, sich den göttlichen Wahrheiten anzunähern. Das Tagebuch des Ignatius berichtet in einem Eintrag vom 27. Februar 1544:

»Wie ich [...] das Gebet begann, kam mir ein Wahrnehmen oder [...] ein Schauen der heiligsten Dreifaltigkeit [...], das die natürlichen Kräfte überstieg. Dabei stellte ich mir vor, ich befinde mich ganz in der Nähe [...] versetzte mich dahin oder war da, auf dass jene geistige Schauung sich mir noch mehr mitteilte.«<sup>12</sup>

Durch einen Zustand konstanter Andacht wird Ignatius fähig, in seiner Seele die wahre Natur Gottes zu erblicken. Er bekommt zudem die Möglichkeit, ein Teil dieser Schau zu werden. Ein kontinuierliches Praktizieren der *Geistlichen Übungen*, die im Wesentlichen aus einem Durchlaufen und Überprüfen der inneren Bilder bestehen, ermöglichen einen kontrollierten Umgang mit denselben. Der Gläubige kann über die Meditation Einsicht in ein göttliches Mysterium erlangen und auf seiner inneren Schaubühne sogar daran teilnehmen.<sup>13</sup> Dies bedeutet eine wesentliche Weiterentwicklung des antiken und mittelalterlichen imaginationstheoretischen Modells: Neben dem Vermögen, Sinneseindrücke in innere Bilder zu übersetzen, ist die Einbildungskraft fähig, die inneren Bilder zu ordnen, neu zu kombinieren und somit ein neues Bildgefüge zu erschaffen.

7 Vgl. Ruth Baumer: *Laterna magica im Spiegel mittelalterlicher Wahrnehmungstheorie*, Kapitel »Von innerem Sinn«, Univ. Stuttgart, Magisterarbeit, Stuttgart 2009.

8 Hans Jürgen Scheuer/Björn Reich: »Die Realität der inneren Bilder. Candacias Palast und das Bildprogramm auf Burg Runkelstein als Modelle mittelalterlicher Imagination«, in: Burkhard Hasebrink u. a. (Hg.): *Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters*, Tübingen 2008, S. 101–124, hier S. 103.

9 »[[Intelligere sine conversione ad phantasmata est [...] praeter naturam [animae]«, Thomas von Aquin: *Summa theologiae* I, qu. 89, art. 1, Die deutsche Thomas-Ausgabe, 6. Bd., Salzburg 1937, S. 383.

10 Auf die wahrnehmungstheoretischen Strukturen hinter der Exerzitienpraxis hat bereits Ruth Baumer verwiesen. Vgl. Baumer: *Laterna magica* (Anm. 7).

11 Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen* (Anm. 2), S. 50 f.

12 GT 83–84, in: Alfred Feder: *Aus dem geistlichen Tagebuch des hl. Ignatius von Loyola*, Regensburg 1922.

13 Ignatius knüpft an die seit Tertullian von den Kirchenvätern propagierte Vorstellung eines glaubensstiftenden »Inneren Theaters« an, wie Berns nachgewiesen hat. Vgl. Jörg Jochen Berns: »Inneres Theater und Mnemonik in Antike und Früher Neuzeit«, in: Christina Lechtermann u. a. (Hg.): *Kunst der Bewegung: kinästhetische Wahrnehmung und Probedarstellung in virtuellen Welten*, Bern u. a. 2004, S. 24–43, hier S. 27.

Alles sinnlich Wahrnehmbare kann als Basis für die Anregung eines solchen Meditationsvorgangs und das Erzeugen innerer Bilder dienen. Matteo Ricci berichtet in seiner *Vita Domini Nostris Jesu Christi* (1607) von der Bildersammlung des Ignatius, die er vor den Meditationen eingehend examinierte.<sup>14</sup> Ricci ging es darum, den Gebrauch der neu aufkommenden Meditationsbücher zu legitimieren. Ignatius selbst habe Jeronimo Nadal den Auftrag gegeben, das Buch *Evangelicae Historicae Imagines* (1593) als Grundlage für die Meditationen herzustellen.<sup>15</sup> Das materielle Bild wird ein Mittel, um zur höchsten Stufe des inneren Bildes zu gelangen.<sup>16</sup> Äußere Bilder können also eine innere Schau initiieren, die Art des Mediums scheint dabei eher zweitrangig zu sein, solange es vermag, einen Imaginationsprozess in Gang zu setzen.

Angesichts einer derartig intensiven Nutzung des Bildlichen in der spirituellen Praxis scheint es nicht verwunderlich, dass die Jesuiten zu Wortführern in der Bilderfrage wurden, nachdem diese im Zuge der Reformation und ihrer Kritik an der bildzentrierten Kult- und Andachtspraxis erneut aufgeworfen worden war.<sup>17</sup> Die vage Stellungnahme zur Bilderfrage des Konzils von Trient erwies sich in vielen Dingen als Kompromisslösung. Wollte man eine weitere Nutzung von Bildern in der Glaubenspraxis legitimieren, bedurfte es weiterführender theoretischer Abhandlungen.<sup>18</sup>

So publiziert der jesuitische Gelehrte Louis Richeôme im Jahr 1611 ein Traktat über die Malerei, in dem Gott selbst als *deus pictor* oder *deus artifex* und als Quelle aller Imagination auftritt.<sup>19</sup> Das gesamte Universum sei ein lebendiges Bild, ein »chef-d'œuvre«, das durch

Gottes Wort gemalt worden sei.<sup>20</sup> Auch habe Gott sich in Erscheinungen und Visionen den Propheten offenbart, die wiederum ihre bildlichen Eindrücke in eine schriftliche Form gebracht hätten.<sup>21</sup> Ein Maler könne jene verschriftlichten Eindrücke wieder in eine bildliche Form, in sein ursprüngliches Medium, überführen.<sup>22</sup>

Für den Jesuiten Giovanni Domenico Ottonelli, der die Abhandlungen des Kardinals Gabriele Paleotti weiterentwickelt, übernimmt bildende Kunst die Funktion einer *persuasione*, einer Überzeugung und Überredung. Diese vollziehe sich über das Mittel der Rührung, über das *movere*.<sup>23</sup> Malerei vermöge es, sich graduell der seelischen Vermögensbereiche des Menschen – Intellekt, Willen und Gedächtnis – zu ermächtigen und gezielt in die Phantasie des Betrachters einzudringen.<sup>24</sup> Bilder wirkten unmittelbar und effektiv auf den Gläubigen und böten daher ein ideales Mittel zur Belehrung. Auf diese Weise könnten die inneren Vorstellungen praktizierender Meditierender geformt und verstetigt werden. Für Paleotti und Ottonelli sind Bilder selbst in der Lage, Menschen physisch zu verändern oder sie zu verletzen.<sup>25</sup> Die Wirkungs- und Repräsentationsmacht von Malerei könne einen *inganno*, eine Täuschung des Betrachters, vollziehen, so dass dieser nicht mehr in der Lage sei, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden.<sup>26</sup>

Da die Vorstellung einer Wirkmächtigkeit von Malerei als Aberglaube und somit als Bildmissbrauch galt, bewegte man sich hier – vor allem in den Augen der Bildkritiker – auf gefährlichem Terrain. Die Ausführungen über Malerei gehen darum stets mit der Forderung einer kontrollierten Innerlichkeit einher. Für die exerzitienerprobten Jesuiten musste jene Form

14 Ilse von zur Mühlen: »Imaginibus honos. Ehre sei dem Bild. Die Jesuiten und die Bilderfrage«, in: Reinhold Baumstark (Hg.): *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, 30. April bis 20. Juli 1997, München 1997, S. 161–170, hier S. 164.

15 Ebd.

16 Vgl. Baumstark: *Rom in Bayern* (Anm. 14), S. 498.

17 Eine gute Einführung und Übersicht zur Bilderfrage und Ikonoklasmus bieten Peter Blickle u. a.: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, München 2000.

18 Auch der weitgefaste Begriff des Bildes, im Sinne von Bild, Ähnlichkeit und Schau, blieb weitestgehend undefiniert. Vgl. hierzu ausführlich Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit*, Berlin 2012.

19 Vgl. Carolin Behrmann: »Le monde est une peinture«, in: Elisabeth Oy-Marra u. a. (Hg.): *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften, Bd. 7, Berlin 2011, S. 26.

20 Louis Richeôme: *Les œuvres de Louis Richeôme*, Bd. II, Paris 1628, S. 525.

21 Von zur Mühlen: »Imaginibus honos« (Anm. 14), S. 162.

22 Ebd., S. 167.

23 Vgl. Jens M. Baumgarten: »Sprache-macht-Bilder oder Bild-macht-Sprache?«, in: Jörg Deventer u. a. (Hg.): *Zeitenwenden: Herrschaft, Selbstbehauptung und Integration zwischen Reformation und Liberalismus*, Münster u. a. 2006, S. 241–260, hier S. 250. Wobei sich das *movere* hier sicherlich nicht nur auf die allgemeine Gefühlsregung, sondern auch auf ein Bewegen der inneren Bilder bezieht.

24 Gabriele Paleotti: *Discorso alle immagine sacre e profane*, Lib. I, Cap. 25, 1582, S. 228 ff.

25 Ebd., Lib. I, Cap. 26, S. 230.

26 Giovanni Domenico Ottonelli: *Trattato della Pittura e scultura, uso e abuso loro*, Florenz 1652, S. 36. So habe das von Tizian zum Trocknen auf den Balkon gestellte Porträt Papst Pauls III. einige Passanten im Glauben gelassen, dem Papst tatsächlich begegnet zu sein.

kontrollierter Wahrnehmung aus den *Geistlichen Übungen* erwachsen.

Dass die Idee einer stimulierenden oder bekehrenden Wirkungsmacht eines ästhetischen Erlebnisses tatsächlich verbreitet war, davon zeugen Berichterstattungen der Ordensprovinzen. So heißt es über das im Jahr 1756 gemalte Kuppelfresko der ehemaligen Missionskirche im ungarischen Aba:

»In der obersten Kuppel wird die Heilige Dreifaltigkeit [...] in einer derart lebensstreuenden Weise dargestellt, daß alle, die diese glänzende [Kuppel] sehen, sich zuerst zur Bewunderung, dann zur frommen Kontemplation, schließlich zum Lobgesang für Gott hingerissen fühlen; und viele kommen [...] zu dieser anziehenden Kirche, sogar Gegner unseres Glaubens, um sie zuerst anzusehen und dann die Messe zu hören, und es gibt viele, [...] die wünschen, Gott in der neuerrichteten Kirche auf die wahre Weise zu dienen.«<sup>27</sup>

Diese Logik von sinnlicher Rezeption und innerseelischen Vorgängen scheint sich im Falle des Kuppelfreskos, nach dessen Betrachtung sich der Kirchenbesucher zu einem Prozess der Verarbeitung des mit den Sinnen Wahrgenommenen, einer Reflexion über das Geschauten und schließlich zum Gotteslob hinreißen lässt, in die zu Beginn skizzierte wahrnehmungstheoretische Tradition einzufügen. Dass eben jene Psychodynamik der Imagination und ihre psychagogischen Konsequenzen im Feld der Kunst ein Modell von langer Dauer bilden, haben Hans Jürgen Scheuer und Björn Reich bereits nachgewiesen.<sup>28</sup>

Die theoretischen Abhandlungen des Jesuitenordens und die praktische Ausführung von Malerei zeugen von einer besonderen Sensibilität und Aufmerksamkeit für den Umgang mit den inneren und äußeren Bildern. Den *Exerzitien* kommt hierbei eine tragende Rolle zu, da sie dem Gläubigen Übungen zur Handhabung der Bilder vorgeben. Sie sind das grundlegende Werk, das den Orden über die intensiv betriebene Praxis meditativer Reinigung und Kontrolle innerer Bilder als spirituelle Gemeinschaft konstituiert.

Welche Signifikanz sich das über die *Geistlichen Übungen* geregelte Bildliche bewahrt hat, möchte ich im Folgenden anhand einer Erzählung aus den

*Nachtstücken* E.T.A. Hoffmanns, der *Jesuitenkirche in G.* aus dem Jahre 1816, skizzieren, die sich bei genauer Betrachtung als eine literarische Abhandlung über das jesuitische Bild- und Wahrnehmungsverständnis zu erkennen gibt.

## 2.

Das Nachtstück *Die Jesuitenkirche in G.*<sup>29</sup> erzählt von dem zufälligen Aufenthalt eines Reisenden und seinen Begegnungen in einer geheimnisvollen Kleinstadt. Zugleich ist es die Künstlergeschichte des Malers Berthold, über die ein Diskurs über die Wirkungsmacht von Malerei und einer adäquaten künstlerischen Praxis in die Handlung eingewoben wird.

»In eine elende Postchaise gepackt, die die Motten, wie die Ratten Prosperos Fahrzeug, aus Instinkt verlassen hatten, hielt ich [...], nach halsbrechender Fahrt, [...] auf dem Markte in G.«<sup>30</sup> Mit diesem theatralen Gestus strandet der reisende Enthusiast in einer Gegend, die ihm zwar »freundlich« und »anmutig«<sup>31</sup> erscheint, aber auch ein gewisses Unbehagen in ihm weckt. Der Ort wirkt ambivalent auf den Neuankömmling.<sup>32</sup> Der Verweis auf die Figur des Prospero deutet zudem an, dass es sich bei der Kleinstadt G. um eine aus Raum und Zeit gelöste Insel handelt.<sup>33</sup> Der Text konstruiert somit eine Bühne, auf der ein – in der Erzählgegenwart bereits überholtes – Kunst- und Wahrnehmungsparadigma reflektiert werden kann.

Dass in der Stadt tatsächlich eine Art Anachronismus herrscht, erfährt der Reisende während seiner Begeg-

---

29 E.T.A. Hoffmann: *Die Jesuitenkirche in G.*, in: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3, Berlin 1994, S. 110–141.

30 Ebd., S. 110.

31 Ebd.

32 Die Referenz auf den Shakespeare'schen Zauberer Prospero verweist zudem auf die übernatürliche Atmosphäre des Ortes. In der Literatur der Romantik tauchen häufig spekulative und verschwörungstheoretische Referenzen auf den Jesuitenorden auf und verleihen ihm teilweise einen gespenstigen und phantomartigen Charakter (z. B. bei Heinrich Heine: *Reisebilder* (1826) und Joseph von Eichendorff: *Erlebtes* (1849–1857)).

33 Löst man ›G.‹ mit ›Glogau‹ auf, so verlegt sich der Schauplatz der Handlung in das Zentrum der Gegenreformation in Schlesien. Lässt man den Entstehungszeitraum der Erzählung (1816) mit in die Überlegungen einfließen, so wird deutlich, dass die Zeit der Gegenreformation bereits seit langem beendet war. Der Jesuitenorden war darüber hinaus im Jahr 1773 durch Papst Clemens XIV. aufgehoben worden. Die Jesuitenkirche, das Kolleg und seine Bewohner wären somit ein Relikt katholischer Reformbestrebungen.

---

27 Zit. nach Szabolcs Serfőző: »Zur Geschichte des Pözzismus in Ungarn«, in: Herbert Karner (Hg.): *Andrea Pozzo. Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien 2012, S. 111–121, hier S. 117.

28 Scheuer/Reich: »Die Realität der inneren Bilder« (Anm. 8).

nung mit dem Professor am örtlichen Jesuitenkolleg, Aloysius Walther. Bereits beim Eintritt in das Kolleg gerät der Reisende in Kontakt mit dem barocken Baustil des Jesuitenordens, in dem sich Bilder von Heiligen in ein seltsames Ensemble von »Früchte[n] und Leckerbissen der Küche«<sup>34</sup> einfügen. Die allegorische Ausstattung und den auf Affekt angelegten barocken Illusionismus kann er nur als eine veraltete Kunstform rezipieren. Das Büro des Professors, welches überraschenderweise »in moderner Eleganz«<sup>35</sup> eingerichtet ist, entspricht keineswegs dessen Überzeugung. Für Aloysius Walther können nur barocke Formen und eine reiche Symbolik vom wahren Christentum erzeugt sein, da sie auf den Erkenntnisvorgang des Menschen stimulierend wirken. Für den Professor gilt, ganz im Sinne jesuitischer Spiritualität, dass man über innerweltliche Dinge, die der »ins Irdische herabgekommene Geist«<sup>36</sup> darbietet, bereits im Diesseits einen Einblick in das Jenseits erlangen könne.

Die zweite Begegnung des Reisenden mit dem ihm unbekanntem Kunstverständnis vollzieht sich in der Jesuitenkirche. Im Sakralbau trifft der Reisende auf den Maler Berthold, der in dämonischer Szenerie mit einer *Laterna magica* arbeitet. Der Maler steht in der Tradition des Athanasius Kircher und arbeitet nach den Lehrbüchern der illusionistischen Malerei des Andrea Pozzo, worauf Friedrich Kittler bereits hingewiesen hat.<sup>37</sup> Diese Parallele ist von Relevanz, da sowohl die theoretischen als auch die praktischen Arbeiten beider Persönlichkeiten für die Entwicklung und Ausarbeitung eines in der jesuitischen Spiritualität verankerten Bild- und Wahrnehmungsverständnisses als entscheidend gelten können.

Im Jahr 1646 publiziert Athanasius Kircher sein Werk *Ars magna lucis et umbrae*, das eine Art christliche Optik darstellt. Anhand einer Lichtmetapher entwickelt Kircher ein Diagramm, aus dem hervorgeht, dass das göttliche Licht (*lux infinita*) dem *intellectus*, der *ratio* und dem *sensus* nur in unterschiedlichem Maße und in unterschiedlicher Gestalt zugänglich sein kann.<sup>38</sup> Die Seligen und diejenigen, die durch Kontemplation mit dem Göttlichen verbunden sind, werden unmittelbar durch das Licht getroffen, während die Gläubigen das

Licht nur über eine Reflexion erreicht.<sup>39</sup> Die menschliche Seele sei aber in der Lage, mittels Kontemplation über die sinnlich wahrnehmbaren Dinge aus der Dunkelheit (*tenebrae*) zu Gott, dem einen und allumfassenden Licht, und damit zur Erkenntnis aufzusteigen. Äußere Bilder regen diesen Prozess an. Aus diesem Grund wird in *Ars magna lucis et umbrae* die *Laterna magica* behandelt. Diese technische Innovation müsse einen starken Effekt auf die Seele des Betrachters ausüben, der seine inneren Bilder durch Projektion nun veräußerlicht sieht. Die im Traktat angeführten Beispiele für Projektionen stehen im Einklang mit den imaginativen Vorgaben in den Exerzitien.

Andrea Pozzo kann als exemplarisch für die praktische Umsetzung der künstlerischen Vorgaben des Ordens gesehen werden. Das Deckenfresko des Langhauses der römischen Kirche Sant'Ignazio übt, von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen, eine perspektivische Sogwirkung auf den Betrachter aus, die in der Forschung bereits als »Fahrstuhl in die Ewigkeit« betitelt wurde.<sup>40</sup> Damit erfüllt das Fresko das, was Kunst im Sinne des Ordens bewirken soll: eine Einsicht in die Geheimnisse des Jenseitigen über ein Bewundern und Bestaunen des Bildes.

In der Figur des Malers Berthold scheint das frühneuzeitliche Wissen noch präsent zu sein. Ganz nach jesuitischer Vorstellung existiert für Berthold eine Verbindung von sinnlicher Rezeption und innerseelischen Vorgängen. Ein unkontrolliertes Erschaffen von Kunst, dem kein konstantes Ordnen und Reflektieren über den Ursprung der Gedanken vorausgeht, könne nur ins Verderben führen. Alles über die Sinne Wahrgenommene könne entweder göttlichen oder teuflischen Ursprungs sein und bedürfe daher höchster Kontrolle. Denn der »Teufel narret [...] mit Puppen, denen er Engelsfittige angeleimt«,<sup>41</sup> und ein unbedachtes Praktizieren von Kunst sei »eine Klippe [...] – der Abgrund ist offen«. <sup>42</sup> Nur Kunst, die nach himmlischen Gesetzen operiere, könne himmlische Kunst hervorbringen und müsse den Teufel nicht fürchten. Jedoch wird im Laufe der Erzählung deutlich, dass der Maler Schwierigkeiten mit der künstlerischen Praxis hat, mit, wie Paleotti und Ottonelli suggerieren, psychischen und physischen Folgen. Müde und kränklich, klagt Berthold über seine Arbeit und ist nicht in der Lage,

34 E.T.A. Hoffmann: *Jesuitenkirche* (Anm. 29), S. 111.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 112.

37 Vgl. Friedrich Kittler: »Eine Mathematik der Endlichkeit. Zu E.T.A. Hoffmanns *Jesuitenkirche in G.*«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 9 (1999), S. 101–120, hier S. 104 f.

38 Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1646, S. 924 f.

39 Ebd., S. 933.

40 Vgl. Conrad Wiedemann: »Himmelsbilder des Barock«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, *Jahrbuch 1994*, Berlin 1995, S. 247–270.

41 E.T.A. Hoffmann: *Jesuitenkirche* (Anm. 29), S. 119.

42 Ebd., S. 118.

das für die Jesuitenkirche gedachte Altarbild zu vollenden. Das Altarbild muss sogar vor seinen Augen verdeckt werden, da er sonst einen Zusammenbruch erleiden würde.

In der Binnenerzählung des *Nachtstücks*, die der Biographie Bertholds gewidmet ist, wird schließlich der von Zweifeln gesäumte Weg zur Erkenntnis über ein Kunstschaffen geschildert, das über eine kontrollierte Form von Innerlichkeit zu einer Annäherung an das Heilige und damit zur wahren Darstellung führt.

Auf Anraten seines Lehrers in jungen Jahren zur Ausbildung nach Italien gezogen, begeistern den jungen Berthold zunächst »Raphael's, Correggio's himmlische Gedanken [...] zum eignen Schaffen.«<sup>43</sup> Doch seine Arbeit wird von ständigen Zweifeln begleitet, da er es nicht vermag, Gedanken dieser Art zu produzieren. Er kann die Bilder in seinem Inneren, in seiner Phantasie nicht festhalten. Die Kommunikation zwischen den sinnlichen Eindrücken und der Phantasie Bertholds ist gestört, was dazu führt, dass er den inneren Bildern durch seine Malerei keine äußere Form verleihen kann. Berthold benötigt ein System, um mit der Diskrepanz zwischen Innen und Außen umzugehen und sie ins Produktive zu wenden.

Dieses System erhält Berthold von einem sonderbaren alten Maler, der sich einem künstlerischen System verpflichtet hat, das seiner Kunst ein, wie es heißt, phantastisches Aussehen gibt. Die Parallelen zur jesuitischen Kunsttheorie sind augenscheinlich: Kunst müsse dabei helfen, die sinnlichen Dinge in eine für die Seele verständliche Sprache zu übersetzen, um auf diese Weise dem Betrachter einen Einblick in das Jenseitige zu eröffnen. Der Künstler versteht die Sprache der sinnlichen Dingwelt, die sich in seinem Inneren zu einer Schau der jenseitigen Geheimnisse gestaltet. Hat der Künstler diesen meditativen Prozess abgeschlossen, dann komme, »wie der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Schau sichtlich in seine Werke zu übertragen.«<sup>44</sup>

Berthold macht die Erfahrung, dass »himmlische Gedanken« zwangsläufig mit einer himmlischen Inspirationsquelle korrespondieren. Er erfährt, dass zwischen künstlerischer Praxis und meditativer Kontemplation ein enger Zusammenhang besteht und dass eine Inanspruchnahme der Phantasie für das

Erzeugen himmlischer Gedanken notwendig ist, will man Kunst produzieren, die ein *movere* in Gang setzt.

Dank dieses neuen Systems wird Berthold schließlich eine Schau der heiligen Katharina zuteil, es ist für ihn der ersehnte »Moment der Künstlerweihe.«<sup>45</sup> Er wird zum Marienmaler stilisiert. Indem er nach dem Muster der Exerzitien meditiert, vermag er seine inneren Bilder zu ordnen und zu systematisieren. Berthold macht sich, wie bereits in Louis Richeômes Traktat über die Malerei angeregt, die Exerzitienpraxis für seinen Künstlerberuf zunutze. Über eine Form von innerer Bildaskese gelingt ihm, ähnlich wie Ignatius, eine Schau des Jenseitigen.<sup>46</sup>

Doch diese Errungenschaft ist nicht von langer Dauer. Aufgrund der Ähnlichkeit, die seine gemalte Katharina mit der Prinzessin Angiola T. besitzt, verwechselt Berthold das Heilige mit dem Irdischen. Anstatt die heilige Katharina zu verehren, verliebt er sich in die reale Prinzessin. Mit ihr flieht er aus der von den Franzosen belagerten Stadt Neapel, nach M. im Süden Deutschlands, wo er für die dortige Marienkirche das Gemälde anfertigt, das seinen Weg später in die Jesuitenkirche in G. finden sollte.<sup>47</sup>

Im Malprozess erkennt Berthold, dass er keine reine geistige Anschauung des Gemäldes erreichen kann. Wie zu Beginn seiner Ausbildung erscheinen die Bilder verschwommen und verzerrt vor seinem inneren Auge. Der Maler hat die Kontrolle über seine inneren Bilder verloren, indem er die Präsenz des Sinnlichen mit der des Übersinnlichen verwechselt hat. Nicht mehr die himmlischen Gedanken, sondern »Gedanken der Hölle«<sup>48</sup> steigen nun in Berthold auf, die ihn dazu geführt haben sollen, seine Frau und sein Kind zu ermorden.

Die Biographie des Malers gibt Anlass für ein finales Aufeinandertreffen des Künstlers und des Reisenden in der Kirche, der ihn des Mordes an seiner Familie bezichtigt. Aufgebracht entgegnet der Maler auf die

45 Ebd., S. 134.

46 Nicht zufällig ist es eine Schau der heiligen Katharina, die ihm widerfährt - hat sie doch eine tragende Rolle in der jesuitischen Ausbildung. Vgl. hierzu Jörn Steigerwald: »Anschauung und Darstellung von Bildern. E.T.A. Hoffmanns *Jesuitenkirche in G.*«, in: Gerhard Neumann u. a. (Hg.): *Bild und Schrift in der Romantik*, Würzburg 1999, S. 329–356, hier S. 335.

47 Löst man M. mit München auf, so befindet sich Berthold im gegenreformatorischen Zentrum der oberdeutschen Provinz des Jesuitenordens, dem »bayerischen Rom«. Vgl. hierzu Baumstark: *Rom in Bayern* (Anm. 14).

48 E.T.A. Hoffmann: *Jesuitenkirche* (Anm. 29), S. 139.

43 E.T.A. Hoffmann: *Jesuitenkirche* (Anm. 29), S. 126.

44 Ebd., S. 130.



Anschuldigung: »Noch ein solches Wort, und ich stürze mich mit Euch hier vom Gerüste herab, daß unsere Schädel zerschellen auf dem steinernen Boden der Kirche!«<sup>49</sup> Dass Berthold nicht mehr der Marienmaler mit einer besonderen Verbindung zum Heiligen ist, wird in dieser Szene deutlich, die noch einmal die Tradition der Marienmirakel aufzurufen scheint. Aus dem Mittelalter ist etwa das Folgende überliefert:

»Ein Maler malte aus besonderer Verehrung das Bild der seligen Jungfrau so herrlich, als er es nur vermochte, den Teufel aber so häßlich, als er konnte. Als er [...] malte, erschien der Teufel [...] und befahl ihm, er solle ihn nicht [...] verhöhnen. [...] Da riß der Teufel das Gerüst [...] um, denn er wollte, daß der Maler herabstürzte und zerschmetterte. Dieser aber rief [...] unsere himmlische Herrin an, und das Bild, das er gemalt hatte, streckte seine Hand aus und hielt ihn [...], bis man Leitern gebracht hatte und er unverletzt herabsteigen konnte.«<sup>50</sup>

In Hoffmanns *Nachtstück* wird der Maler beim Ausüben seines Handwerks nicht mehr von Maria vor den Machenschaften des Teufels geschützt, im Gegenteil. Es ist der Künstler selbst, der dämonische Züge erhält und sich und den Reisenden vom Gerüst zu stürzen droht. Eine Rettung des Malers durch einen Deus ex Machina wird obsolet, da er selbst teuflisch agiert.

Die Szene diskutiert zum einen erneut die Verfehlung Bertholds, Himmlisches mit dem Irdischen zu verwechseln, zum anderen wird die Wirkmächtigkeit von Bildern noch einmal infrage gestellt. Dass hierbei Assoziationen zum Teufel geweckt werden, ist nicht verwunderlich, gelten in der vor- und gegenreformatorischen Zeit unangemessene Bilderkulte sowie Missbräuche in der Bild- und Heiligenverehrung doch stets als teuflischen Ursprungs.<sup>51</sup> Dass der Teufel hier in Verbindung mit einem Marienbild in Erscheinung tritt, ist ebenfalls in diesem Kontext zu sehen. Um kirchlichen Behörden einen Missbrauch mit den Bildern nachzuweisen, berief man sich im Kreise der reformatorischen Bildkritiker häufig auf den Kult um ein Marienbild, das auf teuflische Weise bewegt worden sei.<sup>52</sup>

Die Erzählung prüft das frühneuzeitliche Bildverständnis ein letztes Mal auf seine Aktualität, mit negativem Ergebnis. Der zu Beginn angedeutete Anachronismus wird offensichtlich, indem die Diskussion über das jesuitische Bild- und Wahrnehmungsverständnis auf seine Ursprünge in der Reformationszeit zurückgeführt wird. Die von Berthold so gefürchtete Verbindung des Bildes zum Übernatürlichen und seiner Wirkmächtigkeit wird als Aberglaube enttarnt. Für den nach frühneuzeitlichen Vorgaben arbeitenden Künstler ist in der Erzählgegenwart kein Platz mehr. Die Erzählung muss demnach auch mit einem Verschwinden des Malers enden. Aus einem Brief des Professors erfährt der Reisende, dass man glaube, Berthold »habe sich freiwillig den Tod gegeben.«<sup>53</sup>

Der Maler Berthold geht an seiner unkontrollierten künstlerischen Praxis zugrunde. Zwar lernt er im Laufe seines Lebens, seine inneren Bilder zu ordnen und den ersehnten Zugang zum Heiligen zu ebnet. Doch hält diese Errungenschaft nicht lange, da er nicht weiß, wie er das System aufrechterhalten kann. Dass ein derartig kontrollierter Zugang zum Bildlichen, wie er in den Exerzitien vermittelt und gelehrt wird, überhaupt möglich ist, erfährt er lediglich vom Hörensagen. Der alte Maler weiß noch um die Tradition, was von seinen Zeitgenossen aber lediglich als ganz eigenes, etwas seltsames Kunstverständnis charakterisiert wird. In Ermangelung von Wissen um die systematische Disziplinierung der Imagination verfällt Berthold seinem irdischen Begehren und verwechselt es mit dem Heiligen. Eine Abbildung des Sakralen, wie sie ihm einst mit der heiligen Katharina geglückt ist, bleibt ohne jene Systematik unmöglich.

Wenn man so will, geht es in der Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.* um die Orientierungslosigkeit des Künstlers und die Frage, wonach und wie er seine Sinne und somit sein Schaffen auszurichten habe. Es geht um die Frage nach der Darstellbarkeit des Undarstellbaren. In diesem Kontext erscheint die Bezugnahme auf Athanasius Kircher und Andrea Pozzo verständlich. Wie oben dargelegt, gelten sie als Vorreiter auf dem Gebiet illusionistisch angelegter Kunst und erkenntnistheoretischer Abhandlungen über die Ursprünge sinnlicher Wahrnehmung, die aber ausschließlich in einem christlichen Rahmen operieren. Ihr Ziel ist es, die Transzendenz etwa durch ein geschickt inszeniertes Deckenfresko erfahrbar zu machen oder in optischen Experimenten die Allmacht und Vielfältigkeit Gottes auszudrücken. Doch während für die Ausrich-

49 Ebd., S. 140.

50 Joseph Klapper (Hg.): *Erzählungen des Mittelalters: in deutscher Übersetzung und lateinischem Urtext*, Breslau 1914, S. 66.

51 Vgl. Hecht: *Katholische Bildertheologie* (Anm. 18), S. 154.

52 So bei Melanchthon in Artikel XXI der *Apologie der Confessio Augustana* und in den *Tischreden* Luthers.

53 E.T.A. Hoffmann: *Jesuiterkirche* (Anm. 29), S. 140.

tung von Sinnlichkeit in der jesuitischen Spiritualität ein klares Ziel besteht, nämlich das Heilige, gerät diese Schlussfolgerung bei E.T.A. Hoffmann ins Wanken. Die Erzählung greift auf das jesuitische Bild- und Wahrnehmungsverständnis zurück, um eine Emanzipation des Kunstverständnisses zu proklamieren.

### 3.

Betrachtet man den Hoffmann'schen Text, scheint es zunächst so, als ob eine Tradierung der Exerzitien im Diskurs über die Sinneswahrnehmung und im Speziellen für eine Rezeption und ein Praktizieren von Kunst geendet habe. Doch wendet man sich der neueren Kunst, besonders dem Genre der Installations- und insbesondere der Videokunst zu, scheint dies nicht konsequent der Fall zu sein. So hat bereits Felix Burda-Stengel im Jahr 2001 mit seiner Publikation *Andrea Pozzo und die Videokunst*<sup>54</sup> auf die anhaltende Relevanz barocker Denkformen für das Seh- und Sinnverständnis der Moderne hingewiesen. Es ist wiederum das Verhältnis von Bild, Abbildung und Schau, das neu diskutiert wird. Gerade mit der Video- und Installationskunst scheint man an die jesuitische Tradition im Sinne einer meditativen Reinigung der inneren Bilder wieder anknüpfen zu können. In der jesuitischen Zeitschrift *La Civiltà Cattolica*, die sich einer Kontrolle von Bildlichkeit im Sinne der Exerzitien in den modernen Medien verschrieben hat, pries man in den letzten Jahren wiederholt Werke zeitgenössischer Videokünstler. Bei der erstmaligen Teilnahme des Vatikans an der Biennale in Venedig im Jahr 2013 war es die Mailänder Künstlergruppe *Studio Azzurro*, die mit einer Videoinstallation den Einstieg in die Reflexion über die Schöpfung, das zentrale Thema des Pavillons, lieferte.<sup>55</sup> Der Gegenwartskunst komme die Rolle zu, neue Konnotationen hervorzurufen und innovative Verbindungen herzustellen.<sup>56</sup> Mit anderen Worten solle Kunst über das Sehen eine Systematik etablieren, die, bei gleichzeitiger Systematisierung des Gesehenen, eine Reflexion über das den Sinnen

zunächst Verborgene oder bislang Unansichtige auslöst. Der qualitative Anspruch an Kunst sei, so Friedhelm Mennekes, durch ihre Bildlichkeit eine spirituelle Dimension zu eröffnen. *Gute Kunst habe die Fähigkeit, »den Menschen [...] zu faszinieren und zum Nachdenken zu bringen«.*<sup>57</sup>

Der Jesuit Friedhelm Mennekes beabsichtigt mit seiner wissenschaftlichen und kuratorischen Arbeit, verborgene Evidenzen zwischen Religion und Kunst offenzulegen. In einem Interview mit dem amerikanischen Videokünstler Bill Viola wird deutlich, dass besonders die moderne Technologie Kapazitäten entwickelt hat, um spirituelle Erfahrungen wieder direkt vermitteln zu können.<sup>58</sup> Dieser Einheit von Technologie und spirituellen Impulsen gelingt es dann auch, »bislang Ungeesehenes vor die Augen und vor die Sinne zu stellen«<sup>59</sup> und somit eine aktive Dynamik des Verstehens zu etablieren. Violas Werk *The Messenger*,<sup>60</sup> das lange in der Kathedrale von Durham zu sehen war, zeigt, wie sich in einem Wasserbecken ein Mann materialisiert, nur um nach einem kurzen Atemholen erneut abzutauhen. Es impliziert einen Zyklus von Geburt und Wiedergeburt, aber auch den zeitlich gedehnten Moment der Auferstehung. Die komplexen Bilder funktionieren als ein Gedächtnistheater und sind als solches auf ein Interagieren mit der Innerlichkeit des Betrachters angelegt. So zeigt das Werk *Pneuma*<sup>61</sup> »innerpsychische Bilder in einem noch unförmigen Zustand« und skizziert den Übergang »vom unsichtbar Inneren« zum »Bildhaften, wirkliche[n] Leben«.<sup>62</sup> Viola beruft sich auf Mystiker wie Rumi und verarbeitet in seinen Werken die *Metamorphosen* des Ovid. Es geht bei ihm um die Frage nach der Natur sinnlicher Eindrücke, um Imaginationsprozesse und das *wahre Sehen*,<sup>63</sup> kurz: um all das, wofür die Exerzitien eine Struktur zu geben wissen.

---

57 Ebd.

58 Vgl. Friedhelm Mennekes SJ: »Die Wunde ist der Ort, an dem das Licht in dich eindringt. Friedhelm Mennekes SJ im Gespräch mit Bill Viola«, in: *Stimmen der Zeit*, Bd. 230 (August 2012), S. 529–540, hier S. 532.

59 Ebd.

60 Bill Viola: *The Messenger*, 1996, single-channel video and sound installation, continuous loop, 762 x 914,4 x 975,4 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, The Bohlen Foundation, 2000.

61 Bill Viola: *Pneuma*, 1994/2009, 4,3 x 6,7 x 8,3 m, three-channel, black-and-white video projection, James Cohan Gallery.

62 Mennekes: »Die Wunde ist der Ort« (Anm. 58), S. 534.

63 Vgl. Elizabeth ten Grotenhuis: »Qualcosa di ricco e di strano. Bill Viola e le sue applicazioni della spiritualità asiatica«, in: Chris Townsend (Hg.): *L'arte di Bill Viola*, Mailand 2005, S. 161–180.

---

54 Felix Burda Stengel: *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, Berlin 2001.

55 Vgl. Friedhelm Mennekes SJ: »La 55° Biennale di Venezia (2013). Il sapere nella parola e nell'immagine«, in: *La Civiltà Cattolica*, IV (Oktober 2013), S. 25–40; Vergilio Fantuzzi SJ: »Una visita al padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia«, in: *La Civiltà Cattolica*, IV (Oktober 2013), S. 183–189.

56 »Der Künstler Werk und des Vatikans Beitrag: Biennale in Venedig«, Blogbeitrag Radio Vatikan (2. Juni 2013), <http://blog.radiovatican.de/der-kunstler-werk-und-des-vatikans-bei-trag-biennale-in-venedig> (zuletzt aufgerufen: 05.06.2017).